خراسان بزرگ: سال هشتم، شماره (۲۸)، پاییز ۱۳۹۶
Quarterly bulletin of Greater Khorasan: Vol.8, No.28, Fall 2017

نقدِ تجسمی محراب گچ‌بری مسجد ملک زوزن خواف*(با تأکید بر نظام نوشتاری کتیبه‌ها)

کامران افشار مهاجر[۱]
سودابه صالحی[۲]
حمیدرضا قلیچ خانی[۳]
امیر فرید[٤]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۲۱
شماره صفحات: ۵۰-۳۷

چکیده

توجه به آراستن محراب‌ها در نزد مسلمانان و به‌ویژه ایرانیان دارای ارزش بوده است تا جایی که بسیاری از آن‌ها را می‌توان به‌منزلهٔ اثری هنری مورد نقد و بررسی قرار دارد. در این پژوهش یکی از این محراب‌ها که مربوط به اواخر دوره سلجوقی است، بسان اثر هنری مورد نقد و تحلیل تجسمی قرار خواهد گرفت. هدف از نقد و بررسی این محراب دریافت الگوهای ساماندهی عناصر بصری، به‌ویژه نظام نوشتاری در کتیبه‌های این محراب می‌باشد. پیگیری این هدف می‌تواند در راستای فهم مبانی طراحی در آثار تجسمی ایرانی–اسلامی یاری‌گر باشد. هم‌چنین این مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که چه عواملی موجب یکسان‌سازی عناصر و وحدت در اجزای محراب می‌شوند؟ برای دست‌یابی بدین موارد و در راستای نقدی روشمند، پس از معرفی و وصف محراب ملک زوزن، مراحلِ بررسی زمینه‌های پیدایش اثر و تحلیل تجسمی در عناصر تشکیل‌دهنده این محراب، انجام خواهد شد تا درنهایت به مرحله ارزیابی این اثر بیانجامد. بر اساس تحلیلی این داده‌ها می‌توان بیان داشت که پیوند عناصر تجسمی در محراب، دارای نظم و تشابه ساختاری با یکدیگر بوده است. هم‌چنین این نظم کلی که بر کلِ صفحه دیده می‌شود در اجزای کتیبه نیز حکم‌فرما است و همین مطلب موجی یکپارچگی عناصر محراب می‌گردد. شیوه نقد در این پژوهش توصیفی – تحلیل بوده و در این راستا، از منابع میدانی و کتابخانه‌ای بهره برده شده است.

واژه های کلیدی: محراب ملک زوزن، نقد تجسمی، کتیبه‌های نوشتاری.

* این مقاله بر گرفته از رساله دکترای نویسنده چهارم با عنوان " هم نشینی خط و نقش در محراب‌های ایران از آغاز تا پایان قرن هفتم ق" به راهنمایی دکتر کامران افشار مهاجر و مشاوره دکتر سودابه صالحی و دکتر حمیدرضا قلیچ خانی در دانشگاه هنر می‌باشد.

۱. دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران K.afsharmohajer@yahoo.com
۲. استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران salehis@gmail.com
۳. دکترای ادبیات فارسی از دانشگاه دهلی نو hr.ghelichkhani@gmail.com
٤. دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران Amirfarid110@gmail.com

مقدمه

بسیاری از محراب‌ها به دلیل غنای نقش و خط به آثار هنری مهمی تبدیل شده‌اند. از آن جمله محراب‌های موجود در ایران که دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی بوده و ظرفیت پژوهش‌های همه‌جانبه‌ای، ازجمله؛ پژوهش‌های ساختاری، بر آن‌ها صورت گیرد. در کنار نقدهای فلسفی، تاریخی، نشانه‌شناسانه و... که بر یک اثر می‌توان داشت، رویکرد تجسمی که به عوامل ساختاری اجزای تشکیل‌دهنده اثر می‌پردازد، راه‌حلی است که می‌تواند به چگونگی پیدایش شکلی و ترکیب‌بندی اثر بیانجامد. گرچه مدارک اندکی در مورد چگونگی و شناخت تجسمی درزمینهٔ پیشینه هنری ایران وجود دارد، اما خود اثر هنری (متن)، به‌عنوان منبع اطلاعات، پاسخ‌گوی بسیاری از ابهام‌ها خواهد بود. به تعبیری دیگر، اصالت متن می‌تواند به‌مثابه مرجع نقد و تفسیر باشد (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۵). ماحصل این دیدگاه است که به شناختِ علمی، از دانش تجسمی این سرزمین منجر خواهد گردید.

در آثار هنری ایرانِ پس از اسلام و پیش از تحول و دگرگونی هنری که با هجوم مغول صورت گرفت، شاهد آثاری هستیم که در عین وفاداری به معیارهای دین جدید (اسلام)، اندیشه‌ها و الگوهای بصری ایران باستان را نیز تداعی می‌نمایند. از میان آثار بجای مانده از آن دوران، محراب گچبری چندصدساله‌ای از مسجد ملک زوزن قابل‌تأمل است. هدف از تدوین این مقاله، نقد تجسمی روشمند یک اثر می‌باشد. در این مسیر نگارندگان سعی بر آن دارند تا با شیوه‌ای مشخص این محراب را مورد بررسی قرار داده و پس از معرفی آن به‌طور مشخص به پرسش‌های زیر پاسخ گویند:

ویژگی‌های شکلی و تجسمی این محراب چیست؟ چه نمادهایی در شکل‌گیری عناصر تجسمی این محراب لحاظ شده است؟ در مسیر پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها، پس از بیان روش تحقیق و شرح مختصری در باب شیوهٔ نقدِ این پژوهش، ابتدا معرفی کوتاهی از این محراب خواهد شد. سپس با توصیف تجسمی این اثر نقد آغاز می‌گردد تا پس از طی مراحل، نتیجه‌گیری حاصل آید. توضیح این نکته لازم است که تأکید بیشتر این پژوهش –در بخش تحلیل اثر– بر الگوهای شکلی طراحی حروف و نوشتار در کتیبه‌های این محراب خواهد بود. ضرورت این تأکید از آن روی است که نمونه‌های طراحی حروفی که در کتیبه‌های محراب مسجد ملک زوزن انجام یافته منحصربه‌فرد بوده و با هیچ‌کدام از نوشتارهای کتیبه‌های دوره خود و حتی دورهٔ پیش و پس‌ازآن، یکسانی شکلی نداشته است، هم‌چنین ژرف‌نگری و نوآورهای طراحی حروف در کتیبه‌های این محراب می‌تواند بسان الگوی موفق در پیشینه کتیبه‌نویسی به‌حساب آید.

پیشینه پژوهش

درزمینهٔ معرفی محراب گچبری زوزن، تاکنون گزارش‌های که روند کشف این محراب را شرح دهد به چاپ رسیده است که مهم‌ترین آن مربوط به سیر تحول مسجد جامع زوزن و گزارش اکتشاف محراب ملک زوزن بوده است (لباف‌خانیکی، ۱۳۷۸). پس‌ازآن گزارشی در شرح محراب ملک زوزن می‌باشد (راستی‌دوست، ۱۳۸۵). هم‌چنین در تارنماهای متعلق به میراث فرهنگی خراسان رضوی، مطالب مختصری در این زمینه آمده است؛ اما از دریچهٔ تجسمی و به‌منظور تحلیل این محراب کار خاصی صورت نگرفته است. ولی در زمینه‌های مشابه[۱]، می‌توان به مقالهٔ با عنوان، *تداوم نقش‌مایه‌های ساسانی در تحلیل سه اثر گچبری دوره سلجوقی* (شیخی؛ آشوری، ۱۳۹۴) اشاره کرد که از دریچه پیش‌متنیت به محراب‌ها نگریسته‌اند. همچنین مقاله‌ای با عنوان *ارتباط نگاره با خط نگاره در ترکیب‌بندی کتیبه محراب بقعه پیربکران* (رجایی باغسرخی؛ حلیمی، ۱۳۸۸) به ارتباط میان نوشتار و نقش در محراب پیربکران پرداخته و توصیف کاملی از محراب پیربکران را ارائه می‌دهد. در این راستا پس از مباحث تاریخی، لایه‌های گوناگون محراب را تشریح نموده و اجزای خط و نقش در محراب را بازسازی کرده و شرح می‌دهد. مقالهٔ *بررسی خط و نقش در مسجد حیدریه قزوین* (خزایی؛ حمیدی، ۱۳۸۷). نگاه ساختارگرایانه این مقاله در مورد یکی از زیباترین محراب‌های گچبری دوره اسلامی است که گر چه بیشتر به مستند نگاری این نقوش پرداخته شده، اما در قسمت‌هایی از مقاله به تحلیل نیز انجامیده است. پایان‌نامه ارشد (منزه، ۱۳۹۱) دانشگاه تربیت مدرس با عنوان *بررسی ساختار گرافیکی خطوط و نقوش در مسجد جامع نی‌ریز*، پرداخته و در این مسیر از مبانی هنرهای تجسمی بهره برده است.

درمجموع می‌توان از پژوهش‌های صورت گرفته فوق که بیشتر درزمینهٔ محراب و هنرهای وابسته به آن بوده، به‌عنوان

---

۱. گرچه این مقاله بر اثری با محوریت محراب گچبری، تألیف شده اما به دلیل وجود منابع تخصصی در مورد محراب و محراب‌های گچبری (سجادی، ۱۳۷۵؛ صالحی کاخکی، ۱۳۹۳ و غیره) و به دلیل پرهیز از طولانی شدن مقاله از بیان تاریخچه محراب، اطلاعات تاریخی، مصالح و روند تکنیکی ساخت و ... صرفه نظر می‌گردد.

زیربنای مطالعاتی در جهت رسیدن به اهداف این مقاله نام برد. وجود این پیشینه‌ها به نویسندگان کمک می‌نماید تا با ارجاع بدان‌ها، تمرکز بر نظام نوشتاری محراب داشته باشند. چراکه بر مبنای پیشینه‌های موجود، می‌توان از رویکردی متفاوت‌تری به این آثار نگریست.

روش تحقیق

رویکرد پژوهش حاضر از نوع کیفی می‌باشد. مطابق با آن به‌جز داده‌های اطلاعاتی مراحل تفسیر و سپس مفهوم‌سازی (استراس و کُربین، ۱۳۹۴) نقش ایفا خواهند کرد. همچنین روش تحقیق این مقاله توصیفی و تحلیل تجسمی محراب خواهد بود. در جهت معرفی این محراب از مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی بهره برده شده است؛ اما برای نقد این محراب و به جهت دست‌یابی به شیوه‌ای مشخص و علمی، متناسب با شیوه‌های موجود نقد هنری، این پژوهش با تکیه بر الگوی ارائه‌شده توسط نوئل کارول[۱] نقد خواهد شد.

متناسب با شیوه نوئل‌کارول و در راستای نقد اثر هنری، توجه و رویکرد آگاه به ویژگی‌های فرمی، بیانی و زیباشناسی آثار هنری مهم است. چراکه آثار هنری اهدافی دارند و این هدف‌ها از طریق ویژگی‌ها و خواص فرمی، بیانی و زیباشناختی اثر محقق می‌شوند و در آن‌ها تجسم می‌یابند (کارول، ۱۳۹۴). گرچه او در همین کتاب نقدهای شدیدی به فرمالیست دارد – او نوفرمالیست را کامل‌تر می‌یابد – اما باوجوداین، نگاه فرمی به آثار را به‌عنوان راه‌حلِ مناسب و پاسخی بر اهداف آثار هنری می‌داند (پیشین: ۴۱۶).

رویکرد و پیشنهاد کارول برای نقد اثر شامل هفت مرحله می‌گردد: توصیف، دسته‌بندی، بررسی زمینه پیدایش اثر، تبیین، تفسیر، تحلیل و درنهایت مرحلهٔ که کارول بدان بیش از مراحل پیشین تکیه دارد یعنی مرحله ارزیابی. تأکید در مرحله ارزیابی تا به حدی است که او معتقد است از میان شش مرحله نخست حتی در برخی از نقدها و آثار، می‌توان با تکیه بر یک عمل از شش عمل نخست، کار را ادامه داد اما مرحلهٔ ارزیابی شرط ضروری و مؤلفهٔ اصلی برای به نتیجه رساندن نقد آثار است. او معتقد است جوهرهٔ نقد، ارزیابیِ استوار بر پایهٔ دلایل منطقی است (کارول،۱۳۹۳؛ طباطبایی، ۱۳۹۳). به تعبیری وجه متمایز نظریهٔ کارول با نظریه‌های دیگری — مانند نظریه فلدمن– در تأکید بر همین مورد می‌باشد. بر پایهٔ نگرش کارول، این روش‌های شش‌گانه همچون زمینه‌های ارزیابی نقادانه به‌کار بسته می‌شوند. بااین‌همه لازم نیست که هر نقد شامل همهٔ این روش‌ها باشد، ولی در هر نقدی باید، به‌جز ارزیابی، دست‌کم، یکی از آن‌ها به‌کار گرفته شود.

معرفی محراب گچبری ملک زوزن

محراب گچبری[۲] که در نزدیکی مرز ایران و افغانستان کشف شده است، بازمانده از دورانی است که ایران در آغاز دوره‌ای پرتزلزلی بوده است، چراکه این دوران (اواخر سلجوقی) گر چه از یک‌سو دوران اوج و فرهنگ را که از چند سدهٔ پیش آغاز شده، با خود داشته است، اما از سوی دیگر آغاز ویرانگری مغول نیز خواهد بود. در این میان آنچه به فهم هنرنمای خالقان این محراب یاری می‌رساند آن است که کوله‌بار فهم هنری دوره‌ها و سلسله‌های گذشته ایرانی در این دوره باهم جمع شده است. چراکه سال‌شماری سبک‌های هنری، خارج از دوره‌بندی تاریخ سیاسی است و با آن تطابق ندارد. شاهد این نکته درهم‌تنیدگی هنر سلجوقی با هنرهای بویهیان، غزنویان، غوریان، قراخانیان و خوارزمشاهیان است که برای بررسی آن برچسب‌های سلسله‌ای نه‌تنها مفید نیست بلکه زیان‌آور و منحرف‌کننده هم می‌باشد (بازورث و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۵۸).

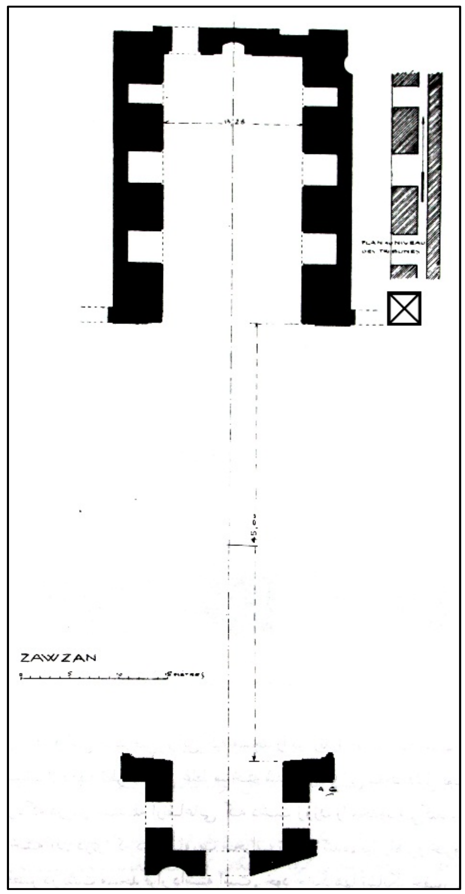
مسجد ملک زوزن شهر خواف از نوع مساجد دو ایوانی سبک خراسانی بوده است. هم‌چنین دارای تاریخ ۶۱۶ ق بوده و در آن از کاشی‌های لاجورد و فیروزه‌ای به‌وفور استفاده شده است. درنتیجه این مسجد یکی از قدیمی‌ترین بناهای ایرانی است که در تزئین نمای خارجی آن از کاشی‌های دورنگ سود جسته‌اند (گدار، ۲۸۴:۱۳۸۷). این مسجد که گویا در زمان ساختش (احتمالاً اواخر سلجوقی) به‌صورت نیمه‌کاره رها شده و به دلایلی ازجمله حمل مغول ساخت این مسجد به پایان نرسیده بوده است. گرچه در سال‌های ۱۳۱۹ و ۱۳۶۶ هجری شمسی، توسط آندره گدار و شهریار عدل مطالعاتی پیرامون این بنا صورت گرفته بود، اما هیچ‌گاه محراب گچبری کشف نگردیده بود. تا آنکه " در سال ۱۳۶۹ هجری شمسی، کاوش مسجد زوزن توسط باستان‌شناس ایرانی آقای لباف‌خانیکی آغاز شد. پس از گمانه‌زنی‌ها و در فصل دوم کاوش در مراحل اولیه حفر گمانه، سطح گچی که بخشی از آن تخریب شده بود پدیدار گشت از

---

۱. Noel Carroll– متولد ۱۹۴۷ م، از صاحب‌نظران فلسفه هنر معاصر آمریکا

۲. گچبری یکی از مهمترین ابزارهای آراستن و زینت دیوار از زمانهای دور بوده است. راه ورود آن به هنرهای اسلامی از سرزمین ایران می‌باشد، سرزمینی که قدمت استفاده از فن گچبری در آن به دوره پارتیان باز می‌گردد (Grabar.1987.p 184).

این لحظه به بعد عملیات کاوش با دقت و ظرافت بیشتری همراه بود. با خاک‌برداری بیشتر متوجه نقوش گچ‌بری با اشکال گیاهی می‌گردند. گچ‌بری روی یک دیوار خشتی تعبیه شده بود و عملیات کاوش تا کف محراب ادامه یافت و محرابی سالم پدیدار شد که به فاصله چند سانتیمتر بین محراب و دیوار خشتی ایجاد کرده بودند که با ماسه‌بادی نرم پرشده بود. با مطالعه محراب مشخص گردید که این عنصر معماری متعلق به عهد سلجوقی است"(راستی دوست، ۱۱۴:۱۳۸۵) (تصویر ۱).



تصویر ۱. پلان مسجد ملک زوزن
ماخذ: (گدار، ۱۳۸۷؛ ۲۸۸)
مربع دارای ضربدر در پلان محل محراب موردبحث می‌باشد.

نکته قابل‌بیان در مورد مسجد ملک زوزن این است که گویا سازندگان قصد احیای مسجد روی مسجدی قدیمی‌تر که تخریب شده بوده و دارای تزئینات بوده — ازجمله محراب مدنظر- را داشته‌اند،" ازاین‌رو در محلی که اختصاص به شبستان سمت شمالی ایوان داشته با وسواس و دقت تمام محراب گچ‌بری عصر سلجوقی حفاظت و نگهداری شده است، بعید نیست که به دلیل نفاست محراب، در نظر داشته‌اند آن را در همان شبستان برای مسجد کنونی حفظ کنند"(لباف‌خانبیگی، ۱۳۷۸: ۵۸۴). در حال حاضر شرایط نگه‌داری این محراب[1] که نیمی از آن پایین‌تر از سطح کنونی حیاط مسجد است و به دلیل اینکه در فاصله‌ای بیش از ۲۰ سانتی این محراب دیواری وجود دارد نگاه از روبرو و همچنین عکس‌برداری را دشوار می‌نماید (شکل ۲).



تصویر۲. تصویر محراب گچی ملک زوزن
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

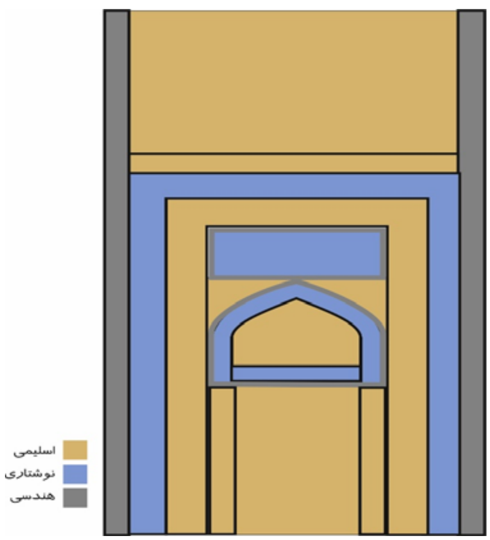
وصفِ محراب گچ‌بری ملک زوزن

توصیف در اکثر الگوهای تحلیل و نقد آثار هنری (فلدمن، ۱۳۷۸؛ رز، ۱۳۹۴؛ جنسن، ۱۳۹۳) نخستین مرحله از نقد می‌باشد. در تشریح توصیف گفته شده است که " توصیفِ اثر به‌مثابه تهیه یک فهرست عاری از احساسات و عواطف شخصی است. توصیف اثر با مشاهدات نسبی سروکار دارد و آنچه را که چشم می‌بیند گزارش می‌دهد " (بارنت، ۱۳۹۳: ۱۵۸). بر این منوال محراب، سه متر ارتفاع و ۱۶۸ سانتی‌متر عرض دارد و دارای ۱۴ سطح که به‌وسیله خطوط محدوده‌کننده (زواره‌بندی)[2] از هم متمایز شده است. در میان تمام سطح‌های گچ‌بری شده این محراب آنچه

۱. اگر چه این نحو نگهداری این محراب زیاد مطلوب به نظر نمی‌آید اما متناسب با محل کنونی مسجد و محراب که در بیابانی دور از آبادی می‌باشد وهمچنین وجود نگهبانانی مهربان و خون گرم که برای بازدید همکاری لازم را می‌نمایند، جای خوشحالی است.

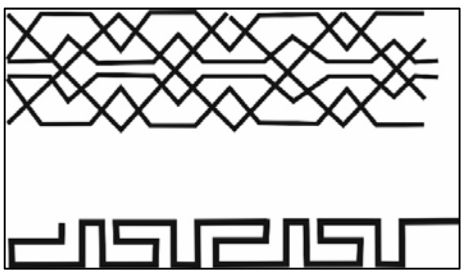
۲. اصطلاحی در معماری سنتی که بیشتر در گچبری کاربرد داشته و به معنای دورگیری و خطهای که به دور محدوده‌ای که نقش یا کتیبه قرار دارد کشیده می‌شود. به تعبیری دیگر محدودهٔ هر کدام از کتیبه‌ها به وسیله زواربندی مشخص می‌گردد.

بیشتر از هر چیزی به چشم می‌آید، استفاده از آرایه‌های تصویری است، به‌طوری‌که هیچ فضای خالی از نقشی در آن دیده نمی‌شود-مانند بسیاری از محراب‌ها و صنایع اسلامی-. این سطح‌ها و آرایه‌های داخل آن به رنگ‌های زرد، نارنجی، سبز، آبی و صورتی دیده می‌شود. آرایه‌های تصویری این محراب شامل سه دسته یا سه نظام تزئینی می‌باشد. الف) نظام هندسی. ب) نظام اسلیمی. پ) نظام نوشتاری. بیشترین محدودهٔ محراب مربوط به آرایه‌های اسلیمی بوده و پس‌ازآن نظام نوشتاری با چهار کتیبهٔ مستقل فضای محراب را در بر گرفته است (شکل ۳).



تصویر۳. فضای قرارگیری سه نظام، هندسی، اسلیمی و نوشتار در کتیبه محراب
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

➢ **آرایه‌های هندسی:** مکان اختصاصی آن‌ها در حاشیه باریک جا گرفته‌اند و در مقایسه با دو نظام دیگر وسعت کمتری دارد. دست‌کم این نقل‌قول زکی محمد حسن، در مورد این محراب صادق است که "نقش‌های هندسی در سبک‌های ایرانی کمتر از سبک‌های دیگر اسلامی ارزش و اهمیت داشته و این امر شاید به سبب غنای سبک‌های ایرانی از نظر تزئینات آدمی، حیوانی و گیاهی بوده است" (زکی محمد، ۱۳۸۸: ۲۴۱). در ساختار شکل‌های این آرایه، راست‌خط‌ها، نقش اصلی را ایفا می‌نمایند و انحنای کمی در نقوش هندسی دیده می‌شود (شکل ۴).



تصویر٤. ساختار راست‌خط‌ها در نظام هندسی محراب
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

➢ **آرایه‌های اسلیمی:** سطح وسیعی از پیشانی، مرکز و میانه محراب انباشته از نقوش اسلیمی است و ساختار کلی این دسته از آرایه‌ها از خطوط منحنی و مواج می‌باشد. این حرکت‌های منحنی و اشک مانند تشکیل چند گونهٔ شکلی، داده که با تکرار آنان، سطح پُر می‌شود. باوجود تنوع در نقوش، ساختار کلی آنان یکسان بوده و تمام ریخت شکل‌ها، قوس‌دار و منحنی می‌باشد. در درون این حرکت‌های مواج، آژده کاری‌های متفاوتی از نوع اشک‌مانند وجود دارد که ایجاد بافت کرده است (تصویر ۵).



تصویر۵. ساختار نقوشی که در نظام اسلیمی بکار رفته است؛ که ساختار تمام آنان منحنی و پرپیچ‌وخم می‌باشد و نقشی بال مانند،  **بته‌جقه مانند، بن‌مایه نقوش می‌باشد**
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

➢ **آرایه‌های نوشتاری یا خوشنویسی:** متناسب با شأن و مقام محراب بدیهی است که نوشتار این کتیبه‌ها از متون مقدس انتخاب گردد. آیه‌ها از سوره‌های مائده (آیهٔ ۵۵) و سوره مؤمنون (آیه‌های ۱ و ۲) می‌باشند که در کتیبه‌های محراب نوشته شده است. ساختار شکلی این نوشتارها مشتمل از راست‌خط‌ها و منحنی‌ها می‌باشد. درنتیجه نقوش این محراب از نگاه تجسمی می‌توان به دسته‌های راست‌خط (هندسی) دَوار (اسلیمی) و تلفیقی (نوشتار) تقسیم کرد که عناصر ریزاندام[1] وجه مشترک در هر سه گروه می‌باشند.

گرچه نوع خط بکار رفته در این محراب را زیرمجموعه خطوط کوفی می‌نامند اما همان‌گونه که در مراحل بعدی خواهد آمد، متن نوشتاری این محراب بیشتر متمایل به گونهٔ طراحی حروف می‌باشد که به‌صورت ویژه برای این محراب طراحی شده‌است، حتی می‌توان آن را نمونهٔ منحصربه‌فرد دانست که در هیچ جای دیگر نمونه‌ای مانند آن طراحی نشده است.

بررسی زمینهٔ پیدایش محرابِ گچ‌بری مسجد زوزن

بررسی زمینه‌های پیدایش اثر، رویکردی بیرونی است در این مرحله شرایط تاریخی هنر، سازمان‌های هنری یا کلی‌تر محیط اجتماعی – فرهنگی که در پیدایش اثر هنری نقش داشته‌اند موردبررسی قرار می‌گیرد. با تعیین زمینهٔ پیدایش اثر می‌توان برخی از اهداف یا اغراض نهفته در پس خلق اثر را روشن ساخت و بدین‌وسیله، تحقق (یا عدم تحقق) آن اهداف را در اثر موردنظر بررسی و ارزیابی قرار داد (کارول، ۱۳۹۳). ازاین‌رو محرابِ گچ‌بری حامل میراث غنی علمی و هنری پیش از خود می‌باشد چرا که شروع ادراک بصری در هنر این دوره را می‌بایست در یک قرن پیش دید. قرون چهار و پنج هجری قمری را اوج درخشان فرهنگ اسلامی و ایرانی می‌دانند که اندیشه و خرد در نزد بزرگان و اندیشمندان آن موجب غنای همه‌جانبه فرهنگ اسلامی شده بود. ایران در قرن‌های سه و چهار و پنج هجری قمری، ازنظر وجود دانشمندان و بزرگان علوم مختلف در اوجِ فرهنگ اسلامی و ایرانی بوده و حتی پژوهشگران اروپایی از این دوره به‌عنوان رنسانس اسلامی نام می‌برده‌اند به تعبیری تمدن اسلامی در این دوران از جوانب گوناگون در اوج بوده است (کرمر، ۱۳۷۵؛ متز، ۱۳۹۳).

مبحث قراردادهای فرهنگی یا زمینه‌های اجتماعی را می‌توان در چهارچوب وسیع‌تری به نام ادراک اجتماعی[2] مطرح ساخت که چگونه هنجارها و ارزش‌های گروهی، مستقیماً ادراک آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند. همچنین هر ادراک اجتماعی، حاصل مقایسهٔ مجموعه‌ای از اطلاعات واقعی با یک سلسله تصورات اجتماعی است، چنین برداشتی از ادراک، هم در مورد اشیا غیرشخصی و هم درباره اشیا اجتماعی مصداق پیدا می‌کند (ایروانی و خداپناهی، ۱۳۹۰: ۲۱۰- ۲۰۰). به‌کارگیری وسیع نقوش پیش از اسلام در هنرهای دوران اسلامی خود مؤید این گفتار است چراکه در یکتاپرستی در هر دوره ایران، باورهای مشترک بسیاری را به همراه داشته است.

نکته مهم که تنها اشاره‌ای در این مرحله بدان می‌شود تا در جایی دیگر بیشتر مورد کنکاش قرار گیرد، وجود و حضور اندیشهٔ ایران باستان، حکمت خسروان و دین‌های باستانی ایران مانند زرتشتی و مانوی در این دوره می‌باشد. حضور و تأثیر اندیشه و هنر باستانی ایران به‌ویژه هنر ساسانی در هنر دوره اسلامی ایران نکته‌ای ثابت‌شده و پذیرفته‌شده در نزد پژوهشگران هنر ایران می‌باشد (زمانی، ۱۳۵۵؛ khzaeea, 1997). درنتیجه، مهیا بودن شرایط اجتماعی در خلق فنی و زیباشناسانِ محراب ملک زوزن، یک امتیاز برای سازندگان و سفارش‌دهندگان آن به‌حساب می‌آمده است.

در راستای تجسم فضای اجتماعی در دورهٔ ساخت محراب، می‌توان به وجود نام سازنده محراب (ابوسعد بن محمد الساربان) و سفارش‌دهنده و واقف آن (شیخ‌الرئیس محمدبن محمد) که در این محراب نوشته شده اشاره داشت. این امر تا حدی نشان‌دهنده وضعیت اجتماعی و سیاسی آن دوران نسبت به ساخت چنین اثری می‌تواند باشد. چراکه ذکر نام سازنده و سفارش‌دهنده در آن دوره در کمتر اثری دیده می‌شده و این مطلب نشان‌دهنده اهمیت و وزانت این عمل بوده. هم‌چنین برای واقف و سازنده آن فخر و مباهات را در پی داشته که نامشان در مکانی مقدس آورده می‌شده است.

تفسیر و تبیین نقوش

گرچه تفسیر و تبیین در نگاه کارول دو عملکرد با تفاوت‌هایی نسبت به هم هستند اما تشابه‌هایی نیز بین آن‌ها می‌توان دید. او تبیین را به معنای تعین پیوند دوسویه میان نمادهای ثابت قراردادی و تصویری می‌داند و به آنچه نمادها معرفِ آن‌اند ربط می‌دهد. آن را عمل نقادانهٔ تشخیص معنای حقیقی نمادهای موجود در اثر هنری می‌داند. در تفسیر، دلالت‌های معنایی معلوم

---

[1]. واژه عناصر ریز اندام که در این مقاله استفاده گردیده به معنای حروفی است که حجم کمی در کلمه و ترکیب، اشغال می‌کنند. برای مثال مانند حروف و، ر در مقابل عناصر دُرشت‌اندامی چون ب، ک کشیده.

[2]. social perception

می‌شود و به‌طورکلی متضمن فرایند قیاس فریضه‌ای است. هدف تفسیر را کاوش در معنای اثر می‌داند (کارول، ۱۳۹۳).

تفسیر و تبیین در این محراب را می‌توان در دو قالبِ، الف) نوشتاری که نمادی از زمینی شدن کلام خداوند و ب) همراهی نقوش مناسب در محلی مقدسی چون مسجد برشمرد. ازاین‌رو هرکدام از این دو جداگانه تفسیر می‌شود.

الف) در بیان آرایه‌های نوشتاری این محراب، نوشتار این کتیبه دارای قداست بوده چراکه از سویی از متن مصحف شریف بوده و دیگر آنکه در مکانی شریف نوشته و حک می‌شده است. مضمون کلی آیات بر مدار سیرت و نشانه‌های مؤمنان است. انتخاب آیه‌های با چنین مضامینی در محراب‌های پیش از حملهٔ مغول مرسوم بوده که در راستای بیان ویژگی‌های مؤمنان و تأکید بر ستایش پروردگار می‌باشد. - پس از حملهٔ مغول آیه‌های که در باب پیروزی مسلمانان و یا درباره جهاد است در کتیبهٔ محراب‌ها بیشتر دیده می‌شود- بااین‌وجود انتخاب آیهٔ ۵۵ از سوره مائده[3] که برای شیعیان در حکم تأییدی بر امامت حضرت علی است. در محرابی از زمان سلجوقیان که تعصب بسیاری بر مذهب سُنّیِ خود داشته‌اند (بازورث و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۲۲-۱۲۱)، جای تأمل دارد[4].

ب) در مورد چرایی به‌کارگیری این نقوش در محراب باید ابتدا سخنی در باب زبان رمزی که این نقوش دارا هستند مطالبی آورده شود. به‌کارگیری زبان رمز در اثری نشان‌دهنده اهمیت و توجه به معناگرا بودن در آن حوزه می‌باشد، چراکه سختی و غیر شفاف بودن گفتار و حرف، انگیزش به‌کارگیری زبانی غیرمستقیم می‌باشد. در این میان بستر آفرینش‌های نقش‌مایه، خود عرصه جولان آمیخته با رمز می‌باشد. به‌کارگیری این نقوش در محراب‌ها به باوری می‌انجامد که رنگ مذهب خاصی نمی‌گیرد و می‌تواند در سایه یک کلیت فرازمینی، به نقش نماد درآید، بدین دلیل است که بن‌مایه نقوش محراب‌های نخستین ایران را از نقوش هنر ساسانی می‌دانند و حتی نقوش ساسانی بزرگ‌ترین الهام‌دهنده جهت خلق نقوش اسلیمی دوران اسلامی به‌ویژه دوره موردبحث بوده است (زمانی، ۱۳۵۵).

در این محراب نیز کلیت شکلی نقوش همان نقوش دوباله‌های ساسانی می‌باشد، پیشانی این محراب که با طرح‌های شبیه به پرنده‌ای با بال‌های برافراشته ترسیم شده که یادآور نقوش زمان ساسانی است. البته این عنصر مانند بسیاری از نقوش در دوره‌های مختلف و متناسب با عوامل بصری هم‌جوار دچار تحول و تجرید تدریجی شده‌اند.

به نظر می‌رسد که به‌طورکلی تزئینات ساسانی در روزگار اسلامی آرام‌آرام دچار دگرگونی شده اما بنا بر موقعیت جغرافیایی ملی در ایران به‌سرعت به صورت‌های متفاوتی درآمده، نواحی شرق ایران بیشتر روح ایرانی را نگه داشتند. (زکی حسن، ۱۳۸۸: ۲۵۲) اگر چگونگی بکار گیری نقوش بالدار را در هنر ایران باستان مورد بررسی قرار دهیم به‌راحتی درمی‌یابیم که محل استفاده این نقوش همیشه دارای قداست بوده است. به‌کارگیری دوباله‌ها و همچنین گل نیلوفر در دورهٔ ساسانی نشانی از فّر یا خورنهٔ ایزدی است که از آن صاحب اثر می‌گردیده (Soudavar, 2003 ,19-25). گرچه شکل گونهٔ این بال‌ها به‌مرور تغییر یافته است و در مسیر تکامل فُرمی به انتزاع گراییده است، اما عنصر دوبال مورداستفادهٔ همیشگی در تمدن بین‌النهرین و به‌ویژه هنر ایران بوده و به تعبیری وسیله ارتباط انسان با عالم بالا می‌شده است (جیمز، ۱۳۸۰: ۳۱-۳۰). در پیشانی این محراب شکل تجرید شده دوبال دیده می‌شود که نشان از به‌کارگیری عنصری دارای اهمیت در محلی دارای قداست را تداعی می‌نماید (تصویر ۶).



تصویر ٦. سمت راست طرح ساده شده و سمت چپ تصویری از نقش پیشانی گچبری محراب ملک زوزن

منبع: نگارندگان، ۱۳۹۵

۱. ترجمه آیه: همانا یاوران و خیرخواهان واقعی شما خداوند، پیامبر و مومنانند، مومنان واقعی همان کسانی هستند که نماز بر پا می‌دارند و حتی در حال رکوع زکات می‌دهند ترجمه آیه ۵۵ سوره مائده- برگرفته از ترجمه طاهره صفارزاده

۲. در مورد انتخاب این آیه برای محراب، می‌توان فرضی‌هایی را بیان نمود. از جمله احتمال شیعی بودن سازنده و واقف آن را وارد دانست. (البته احتیاج به بررسی و مطالعات بیشتری دارد.)

شکل دو بال در هنر پس از اسلامِ ایران، حالتی انتزاعی‌تر می‌یابد و این نکته را می‌توان تا حدودی در هم‌نشینی این نقوش با کتیبه‌های خوشنویسی دانست؛ که متن نوشتار در خوشنویسی اسلامی ازنظر شکلی حالتی انتزاعی است[۵]. همچنین در هنر ایران به‌کارگیری نوشتار در کنار یا در پیوند با نقش به‌ویژه نقشِ دوبال، به استناد کتیبه‌های به‌جای مانده از دوره باستان وجود داشته است (تصویر ۷).



تصویر۷. نوشتار پهلوی و اسلامی، در دو گچ‌بری ساسانی و آل بویه در تلفیق با نقش دوبال (منبع عکس بالا سودآور:۲۰۰۳.و منبع عکس پایین : نگارندگان :۱۳۹۵)

در مورد به‌کارگیری چنین نقوشی در کنار عباراتی که برای مسلمانان دارای ارزش بسیار زیادی است می‌تواند هم ذات پنداری محتوایی یا به تعبیر جنسن (۱۳۹۳: ۳۳- ۳۶) *قراردادهای فرهنگی* میان اندیشه ایران باستان و ایران اسلامی در سده ۴،۵ و ۶ هجری قمری را دخیل دانست. چراکه در این دوران فرهنگ ایرانی پس از رکودی که از حمله اعراب گریبانش را گرفته بود به در می‌آید و به نوزایی همه‌جانبه در علوم و بازسازی باورهای باستانی خود می‌رسد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۵۸ و زرین‌کوب ۱۳۷۳: ۵۰۹-۵۲۰) '' محتوا همان چیزی است که باعث اهمیت یافتن اثر هنری می‌شود، بخشی از آن به‌عمد و بخشی دیگر بازتاب محیط و خاستگاه اثر است. این تأثیرات درونی و بیرونی در فرم، موضوع و معنای آن تأثیر می‌گذارد. محتوا ممکن است به ایده‌هایی هم اطلاق شود که هنگام تفسیر اثر در ارتباط با دیگر آثار هم‌عصرش، یا آثار اعصار بعد، در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود '' (جنسن، ۱۳۹۳: ۲۹).

تحلیل عناصر بصری در محراب (با تأکید بر نظام نوشتاری کتیبه‌ها)

کارول (۱۳۹۳) *تحلیل*[۶] اثر را شرح چگونگی کارکرد اثر می‌داند. بدین معنا که چگونه اجزاء اثر باهم کار می‌کنند تا غایت یا غرض اثر را برآورده سازند. در مرحله تحلیل است که به پرسش‌هایی چون: چگونه رنگ، بافت و نقش چشم را مجذوب و مسرور می‌کند؟ پاسخ داده خواهد شد. او برای تحلیل دو کارکرد اصلی قائل است. ارتقای فهم و درک مخاطب از اثر هنری و زمینه‌سازی برای ارزیابی اثر.

تأکید تحلیل در این پژوهش به دلیل نوآوری در محدودهٔ نوشتار در این محراب، بیشتر در محدودهٔ کتیبه‌ها و نظام‌های نوشتاری خواهد بود. برخلاف دو آرایهٔ دیگر این محراب (هندسی و اسلیمی) که از تکرار یک واحد مشخص به‌صورت واگیرِ بر تمام سطح تزئینات حاصل می‌شود. در آرایه‌های نوشتاری با نوآوری در طراحی حروف مواجه هستیم. در تحلیل کل به جزء این محراب ابتدا به تعامل کتیبه‌ها و عناصر بصری مجاورشان پرداخته می‌شود.

در کل ساختار حروف این کتیبه، به‌ویژه در کتیبه اصلی و پَهن محراب، در عین وفاداری به ریخت الفبای اسلامی و خط کوفی، در بسیاری از اجزای حروف، نوآوری دیده می‌شود و نشان‌دهنده عدم تقلید از خطهای مرسوم زمانه بوده است. برای مثال حروفی مانند الف و لام، دارای اجزای تزئینی و غیرخوانشی هستند که به شیوه اتصال مستقیم به حروف ترسیم شده‌اند و ویژه این محراب هستند (تصویر ۸).



تصویر ۸. قسمت تزئینی، بخش غیر خوانشی حرف می‌باشد که به بدنه حرف الف متصل شده است
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

۵. البته پژوهشگانی چون (hkazaee,1997 و رایس، ۱۳۹۰) به مسئله نقش دوبال‌ها در هنر ایران اشاره داشته‌اند.

۶. ''تحلیل عنوانی است که برای آن دسته از اعمال نقادانه‌ای که به توضیح چگونگی کارکرد آثار هنری اختصاص دارند در نظر گرفته شده‌است. در حال حاضر تفسیر شایع‌ترین شیوهٔ توضیح آثار هنری است، چه ما اکنون در دوره‌های پرچانگی و زیاده‌گویی به سر می‌بریم… تفسیر تمامِ‌تحلیل نیست بلکه فقط یکی از مصادیق برجسته‌تر آن است ''(کارول، ۱۳۹۳: ۱۳۹).

یکپارچگی عناصر تزئینی محراب با کتیبه‌ها

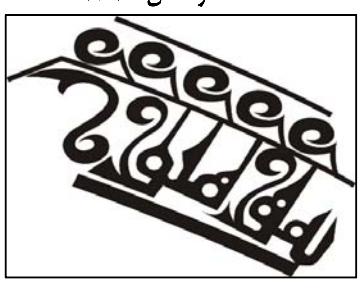
یکپارچگی و همراهی شکلی میان کتیبه و عناصر بصری دیگر محراب، از مواردی است که طراح سعی در کنترل آن داشته است. در این مسیر او با بهره‌گیری از اصل تشابه و شبیه‌سازی بین عناصر به جهت یکسان‌سازی اجزا دست یافته است. "اصطلاح دیگر یکپارچگی، هم‌آهنگی است که گونه‌ای هم‌خوانی یا سازگاری در میان عناصر هر طراحی می‌باشد و موجب نزدیکی میان آنان می‌شود. یک جنبه بزرگ یکپارچگی تجسمی آن است که کل باید بر اجزای تشکیل‌دهنده‌اش غالب باشد. پیش از آنکه عناصر مجزا را ببینید باید متوجه وجود الگوی کلی شد"(لائور و پن‌تاک، ۱۳۹۱: ۴۴).

در همراهی اجزای تزئینی این محراب، شاهد آن هستیم که نوشتار در هر کتیبه و مجاورت هر نقشی، فرم آن نقش را می‌گیرد برای مثال در تصویر ۹ ، طراح از قالب یا الگوی شکل‌های قوس‌دارِ و اَشک مانند (بته جقهٔ) که در اسلیمی‌های اطراف کتیبهٔ اصلی محراب وجود داشته بهره برده، یعنی از همان رانش قلم نقوش، در امتداد نوشتار کتیبه‌ها مجاور در طراحی حروف و نوشتار استفاده کرده است.

در کتیبهٔ قوس طاق‌نما نیز این همراهیِ شکلی دیده می‌شود. به‌طوری‌که از قالب دایره‌وار تزئینی اطراف نوشته، در ریخت نوشته استفاده شده است (تصویر ۱۰). این مطلب مشخص‌تر و گویاتر در کتیبهٔ سوم مشهود است، چراکه حضور راست‌خط‌ها در نقش هندسی اطراف کتیبه موجب استفاده از این شاخصه بصری در طراحی حروف گردیده است. (تصویر ۱۱). درمجموع می‌توان بیان داشت که گرچه هر سه کتیبه از ریشهٔ خط کوفی استفاده کرده‌اند اما متناسب با شرایط قرارگیری با عوامل جانبی از یکدیگر متمایز ترسیم گردیده‌اند و این تمایز در جهت همراهی شکلی با عناصر بصری مجاور کتیبه (آرایه‌های هندسی و اسلیمی) شکل گرفته است.



تصویر ۹. همراهی شکلی نوشتار و تزئینات مجاور. هر دو بخش دارای حرکت‌های مدور و تزئینات ریزنقش می‌باشند
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵



تصویر ۱۰. هم‌راهی شکلی نوشتار و تزئینات مجاور. وجود نقش‌مایه‌های مشترک میان عناصر نوشتار و حاشیه کتیبه
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵



تصویر ۱۱. همراهی شکلی نوشتار و تزئینات مجاور. وجود راست‌خط‌ها، میان کتیبه و حاشیه آن
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

اجزای سه‌گانه در سطرنویسی کتیبه

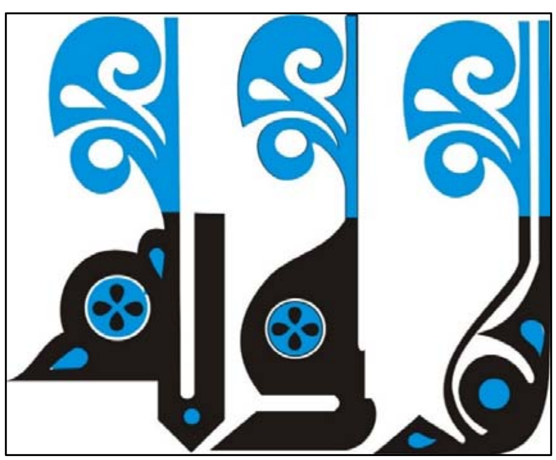
در ساحت هر کتیبه نظم و پیروی از الگویی خاص در طراحی حروف دیده می‌شود. کتیبهٔ بزرگ‌تر این محراب با پس‌زمینهٔ آبی لاجوردی احاطه شده است، این رنگ که پس از سپری شدن نزدیک هزار سال، هنوز درخشندگی دارد، نوشتار را در دل خود جای داده است. نوشتار این کتیبه از سه قسمت تشکیل یافته است: نخست آرایهٔ نوشتاری که در یک‌سوم پایین کتیبه جای دارد. دوم وجود آرایه‌های هندسی در برخی حروف که در میانهٔ ارتفاع کتیبه حضور دارد و سوم آرایه‌های اسلیمی که در امتداد حروف و در یک‌سوم بالای کتیبهٔ جای می‌گیرد. همراهی سه آرایهٔ هندسی، اسلیمی و نوشتاری در بسیاری از کتیبه‌های این دوران دیده می‌شود و حکم یک سنت ترسیمی در کتیبه‌ها را دارد (مکی‌نژاد، ١٣٨٨) -برای مثال رجوع به شکل تصویر ١٢. این سنت در کتیبه‌های این محراب نیز رعایت شده و طراح جهت یکسان‌سازی این آرایه‌ها، دست به نوآوری در ساختار هر سه دسته از آرایه‌ها، به‌ویژه آرایه‌های نوشتاری کرده است.



تصویر ١٢. کلمه "یقیمون" از کتیبه محراب ملک زوزن که سه آرایهٔ نوشتاری، اسلیمی و هندسی در آن رعایت شده است.

ماخذ: نگارندگان، ١٣٩٥

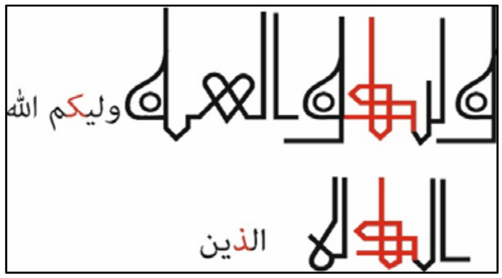
ساختار حروف در کتیبه محراب ملک زوزن، شامل ساختار هندسی منظمِ دایره و راست‌خط در کنار حرکت‌های روان غیرمنظم تزئینات در امتداد حروف می‌باشد؛ اما در این میان تأکید بصری در حروف مُدور است (حروف گِرد مانندم، و، ف ...) چراکه طراح می‌توانسته تزئینات آرایه‌های اسلیمی که در قسمت‌های بالای کتیبه قرار دارد را در قسمت نوشتاری کتیبه (داخل این حروف مُدور) بگنجاند تا از این بابت بتواند میان شکل‌های منظم و غیرمنظم ارتباط برقرار کند. به عبارتی ارتباط میان عنصر نوشتار و دو آرایهٔ دیگر به‌واسطه عناصر تزئینی در این کتیبه حاصل شده است (تصویر ١٣).



تصویر ١٣. حضور ریزاندام‌های تزئینی در بالا و پایین سطر کتیبه در جهت امتزاج و یکپارچگی بالا و پایین کتیبه – در حروف "ر" "و" "یه" کتیبهٔ بیرونی محراب
ماخذ: نگارندگان، ١٣٩٥

وحدت در کتیبه‌ها

حفظ ضرب‌آهنگ در کتیبه، دارای اهمیت بسیار بوده است. چراکه حفظ ضرب‌آهنگ می‌تواند به وحدت صفحه بیانجامد. تا جایی که حفظ هماهنگی میان فواصل در قسمت بالای کتیبه، برای طراح آن‌قدر مهم بوده که حتی حروفی که قابلیت بالاروندگی ندارد (مانند و، م، برخلاف حروفی مانند الف، لام که در ذات خود بالارونده است و می‌تواند قسمت بالای صفحه را پوشش دهد)، را واداشته تا فضای بالای صفحه را بیارایند (تصویر ۱۴).



تصویر ١٤. گرچه در کوفی اولیه دو حرف "ک، د " بسیار شبیه هم هستند. طراح با پیروی از گره ایجادشده در سطر جای خالی این عنصر را در حرف ک برطرف می‌کند و این قاعده‌ای می‌شود که تمام حروفی متشابه در صورت احتیاجِ سطر به نظام هندسی، به آن استفاده می‌نماید. (در این محراب حرف ک در کتیبهٔ دیگر به شکل دیگری طراحی شده است، برای مثال کلمه الملک هم‌چنین الذین)

ماخذ: نگارندگان، ١٣٩٥

حفظ ضرب‌آهنگ در فواصل مشخص کتیبه موجی گردیده تا طراح متناسب با ظرفیت شکلی هر حرف، از قابلیت تنوع ریختی حروف بهره ببرد و در این میان آنچه توانسته در راستای یکپارچگی نوشتار، الگو قرار گیرد، شکل حروف نبوده بلکه حفظ شباهت با نظام هندسی در کتیبه بوده است (تصویر۱۵).



تصویر ۱۵. در جمله الذین امنو... کلمهٔ "منو" به دلیل اینکه حرف بالارونده‌ای در میانش وجود ندارد، طراح با بلند کردن دندانه "ن" و افزودن تزئینات به حروف "م و" توانسته این کمبود را جبران نماید

ماخذ: نگارندگان، ١٣٩٥

طراح جهت تداعی آرایه‌های هندسی در کتیبه و در فضاهایی که ایجاد این عنصر در قابلیت و ظرفیت حروف آن منطقه از کتیبه نبوده است، دست به نوآوری‌هایی زده است که در کمتر کتیبهٔ دیده می‌شود برای مثال، در دو کلمه *رسوله*، *لصلوه* که قابلیت ایجاد گره دیده نمی‌شود گره ایجاد کرده است. حتی در کلمه *لصلو* گره را ره صورت افقی و در راستای ویژگی ریختی حرف *ص* طراحی کرده است (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۶. تنوع ایجاد گره در دو کلمه با ریختی متفاوت
ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵

ارزیابی محراب

با توجه به اجزای نقد که بیان شد و در جهت ارزیابی محراب می‌توان بیان داشت که در طراحی این محراب، با اتخاذ ترفندهایی که پیش‌تر بدان اشاره شد، طراح یا طراح‌های این محراب توانسته‌اند یکدستی بصری را در تمام آرایه‌ها و سطح‌های این محراب نسبت به عوامل جانبی‌شان به وجود آوردند تا وحدت در صفحه حاصل گردد. در این مسیر سادگی و به انتزاع رساندن نقوش در کنار عناصر نوشتاری، حضور عناصر ریزاندام در تمام سطح‌های محراب به این وحدت یاری رسانده است.

از جهت انتخاب آیه‌ها و نقوش به‌کاررفته در این محراب همگونی معنایی و نمادین بین دو ساحت کلام و نقش دیده می‌شود. نوشتاری که از کلام مقدس بوده و نقشی که در هنر ایران نمادی مقدس به‌حساب می‌آمده است. این جمله بدین معناست که در هنر نوظهور دوره اسلامی – آن را گاهی مستشرقین هنری تماماً تزئینی نامیده‌اند (Grabar,1987, 19)- عنصر شکلی معناداری که بازماندۀ اندیشۀ خسروانی ایرانی بوده به‌کاررفته و نخستین محل‌هایی که به استناد تصاویر موجود، از آن استفاده شده، مکان‌های مقدس و دارای احترام برای مسلمانان بوده است. پیروی از سنت گذشته از یک‌سو و نوآوری در ریخت شکلی همان سنت‌ها، ویژگی شکلی این محراب به‌حساب می‌آید. به‌طوری‌که در یک نگاه کلی هیچ عنصر غیرمتعارف و ناهمگونی وجود نداشته، اما در اجزای طرح، طراح با نوآوری به‌ویژه در چیدمان عناصر و نوآوری در طراحی حروف به بیان بصری ویژه‌ای دست یافته است.

نتیجه‌گیری

محراب ملک زوزن یکی از محراب‌های است که نسبت به دیگر محراب‌های گچی باقی‌مانده از دوره سلجوقی سالم‌تر می‌باشد. این ویژگی را می‌بایست در پنهان ماندن چند صدسالۀ این محراب دانست. این ویژگی به حفظ رنگ‌مایه‌های بخشی از اثر منجر شده که در محراب‌های هم‌عصر آن دیده نمی‌شود. در این محراب تمام سطوح آن با نوشتار و نقوش پُر شده است. متن آرایه‌های نوشتاری از قرآن انتخاب گردیده و محراب را دارای جایگاهی والایی برای ادای فریضه الهی بخشیده است. متناسب با این جایگاه انتخاب مناسب نقوش در کنار نوشتار، همراهی مفهومی را به وجود آورده تا به وحدت در محراب بیانجامد.

از بررسی تجسمی که در این محراب بر مبنای نظریه کارل اعمال گردید، سه عنصر بصریِ اسلیمی، گیاهی و نوشتاری، نقش ایفا می‌نمایند. این سه آرایه هرکدام به ترتیب با برتری ساختاری منحنی، راست‌خط و خطوط تلفیق راست‌خط و منحنی شناخته می‌شوند. طراح این محراب با پیروی از قواعد منسجم بصری توانسته تشابه شکلی را در هر سه آرایه به تعادل برساند. در این مسیر از ویژگی‌های یکسان‌سازی فرمی میان اشکال سود برده است. هم‌چنین یکپارچه‌سازی شکلی میان کلیات و جزئیات محراب به‌ویژه در کتیبه‌های آن دیده می‌شود. این موارد که از پیگیری مراحل نقد حاصل شده، نشان‌دهنده مدیریت هنری در جهت بیان اعتقادات مذهبی و حفظ وحدت شکلی محراب، در زمانه طراحی این محراب بوده است.

فهرست منابع

۱. استراوس، انسلم و کُربین، جولیت. (۱۳۹۴). ***مبانی پژوهش کیفی***. (ترجمه ابراهیم افشار). تهران: نی.

۲. ایروانی ، محمود، و خداپناهی ، محمدکریم. (۱۳۹۰). ***روان شناسی ادراک و احساس***. تهران: سمت.

۳. بارنت، سیلوان. (۱۳۹۳). ***راهنمای تحقیق و نگارش در هنر***. (ترجمه بتی آواکیان). تهران: سمت.

۴. بازورث، کلیفردادموند، و همکاران. (۱۳۹۰). ***سلجوقیان***. یعقوب آژند. تهران: مولی.

۵. راستی‌دوستی، مصطفی. (۱۳۸۵). ***مجموعه مقالات متون و کتیبه‌های دوران اسلامی***. تهران: پژوهشکده سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

۶. رز، ژیلیان. (۱۳۹۴). ***تحلیل تصویر***. (ترجمه سیدجمال الدین اکبرزاده جهرمی). تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر تبلیغات.

۷. رجایی باغسرخی،امیر، و حلیمی، محمد حسین. (۱۳۸۸). «ارتباط نگاره و خط در ترکیب بندی کتیبه محراب بقعه پیربکران». ***نگره.*** (شماره یازده)، صص ۵۶-۵۰.

۸. زمانی، عباس. (۱۳۵۵). ***تاثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی.*** تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

۹. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). ***تاریخ مردم ایران.*** (ج۲). تهران: امیرکبیر.

۱۰. زکی حسن، محمد. (۱۳۸۸). ***هنر ایران در روزگار اسلامی.*** (ترجمه محمدابراهیم اقلیدی). تهران: صدای معاصر.

۱۱. حلیمی ، محمد حسین. (۱۳۹۰). ***زیبایی شناسی خط در مسجد جامع اصفهان.*** تهران: قدیانی.

۱۲. جنسن، چالز. (۱۳۹۳). ***تجزیه و تحلیل آثار تجسمی.*** (ترجمه بتی آواکیان). تهران: سمت.

۱۳. جیمز،دیوید. (۱۳۸۹). ***مقدمه ای بر هنر اسلامی.*** (ترجمه محمد ابراهیم زارعی). همدان : دانشگاه بوعلی همدان.

۱۴. سجادی، علی. (۱۳۷۵). ***سیرتحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول.*** تهران: سازمان میراث فرهنگی.

۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات.*** تهران: سخن.

۱۶. شیخی، علیرضا، و آشوری، محمدتقی. (۱۳۹۴). «تداوم نقش مایه های ساسانی در سه اثرگچبری دوره سلجوقی». ***هنرنامه .*** (شماره ۱۳)، صص ۸۰-۶۱.

۱۷. طباطبایی، صالح. (۱۳۹۳). «نقد ارزیابانه از دیدگاه نوئل کارول». ***دوفصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی.*** (شماره۱۳)، صص۱۷۷-۱۵۹.

۱۸. فلدمن، ادموندبورک. (۱۳۷۸). ***تنوع تجارب تجسمی.*** (ترجمه پرویز مرزبان). تهران: سروش.

۱۹. کارول، نوئل. (۱۳۹۴). ***درآمدی معاصر بر فلسفه هنر.*** (ترجمه پریسا صادقیه). تهران: پیام امروز.

۲۰. کارول، نوئل. (۱۳۹۳). ***درباره نقد.*** ترجمه صالح طباطبایی. تهران: نی.

۲۱. کرمر، جوئل. (۱۳۷۵). ***احیای فرهنگی در عهد آل بویه .*** (ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی) .تهران: نشر دانشگاهی.

۲۲. گدار،آندره. (۱۳۸۷). ***آثار ایران.*** ج ۲. ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم. مشهد : بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

۲۳. لائور ، دیوید ا، و پن تاک، استیوان. (۱۳۹۱). ***مبانی طراحی .*** ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: لاهیتا.

۲۴. لباف خانیکی، رجبعلی. (۱۳۷۸). «سیر تحول مسجد جامع زوزن» در ***(مجموعه مقالات همایش معماری مسجد، گذشته، حال، آینده).*** (ویراستار محمد قره چمنی). ج ۱، تهران: دانشگاه هنر، صص ۵۹۰-۵۶۵.

۲۵. متز، آدم. (۱۳۹۳). ***تمدن اسلامی در قرن چهارم.*** ترجمه علیرضا ذکاوتی. تهران: امیرکبیر.

۲۶. ورمازرن، مارتین. (۱۳۸۷). **آیین میترا.** بزرگ نادرزاده، تهران: نشر چشمه.

۲۷. نوروزی طلب، علیرضا. (۱۳۸۵). «اصلت متن به مثابه مرجع نقد و تفسیر». ***باغ نظر.*** (شماره ۵)، صص ۱۱۱-۱۰۰.

28. Grabar,oleg. (1987). ***The formation of Islamic art*** . yale university: landan

29. khzaeea,mohammad***.(*** 1997***) The arabesque motif in early Islamic Persian art***.: the university of Birmingham

30. Soudavar, abolala. (2003). The Aura of kings- mazda: California.